

STÉPHANIE CARON
De la scène vide à la parole pleine
Joyce Mansour, *Le Bleu des fonds*

Mille aspects de cette histoire restent dans l'ombre.
Joyce Mansour, *Le Bleu des fonds*.

Le 18 avril 1967, la minuscule scène du café-théâtre de l'Absidiale accueille, pour la première d'une trentaine de représentations, *Le Bleu des fonds*, unique production dramatique de l'écrivain Joyce Mansour, qu'elle avait fait paraître dès 1959 dans *Le Surréalisme, même*¹.

C'est donc près de vingt années après sa publication, et par le hasard d'une rencontre entre un jeune metteur en scène, Yves Gerbaulet, et le dernier numéro de la revue, que la pièce se transpose enfin du texte à la scène, sans qu'il soit aisé de démêler si tel était bien le sort que lui réservait initialement son auteur. Il est vrai que les relations des surréalistes avec le théâtre étaient pour le moins distendues, Breton ayant à plusieurs reprises exprimé dans *Nadja* son «peu de goût pour les planches» et en particulier pour celles du théâtre en place, fondé sur une dissociation de la personne et une pratique du double langage qu'il réprouvait fermement². L'intérêt de Joyce Mansour pour l'écriture dramatique ne se manifesta d'ailleurs que tardivement, puisqu'elle était déjà l'auteur de quatre recueils poétiques ou narratifs lorsqu'elle rédigea sa pièce³. Aussi bien, la mention «théâtre», ou l'un quelconque de ses équivalents (drame, pièce, saynète...), ne figurera jamais sur la page de titre du *Bleu des fonds*. La disposition du texte en répliques ne signe d'ailleurs pas son appartenance à la catégorie dramatique, si l'on en juge par *L'ivresse religieuse des grandes villes*, courte fiction dialoguée comprenant prologue et indications scéniques, mais reprise et insérée en 1970 au sein du recueil narratif *Ça*⁴.

1. n° 5, printemps 1959.

2. Sur la question des relations des surréalistes et du théâtre, on pourra consulter l'ouvrage d'Henri Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste*, NRF, coll. «Idées», Gallimard, 1979, ainsi que le chapitre «Le Surréalisme et le théâtre: la double méprise», dans *Le Surréalisme*, H. Béhar, M. Carassou, Le Livre de Poche, «Biblio/essais», Librairie générale française, 1992.

3. *Cris*, Pierre Seghers, 1953; *Déchirures*, éditions de Minuit, 1955; *Jules César*, Pierre Seghers, 1956; *Les Géants satisfaits*, Jean-Jacques Pauvert, 1958.

4. *L'ivresse religieuse des grandes villes* avait d'abord été diffusé sous la forme d'un disque, enregistré par Sacha Pitoëff et Dominique Farell, qui accompagnait l'édition de tête de *Boîte alerte*. Cette même publication, qui servit de catalogue à l'Exposition internationale du Surréalisme en 1959-1960, contenait également la version originale de *La Pointe*, illustrée par Mimi Parent.

Car en dépit d'une relative conformité aux marques d'identification formelle du discours dramatique (prologue, didascalies, mention finale du «rideau»), l'écriture renonce largement, dans le cas du *Bleu des fonds*, à toute théâtralité, des critères aristotéliens ne pouvant guère rendre compte d'une dramaturgie de la non-action, où le rêve tient lieu de réalité, et où des conflits inconscients relaient l'intrigue événementielle.

Et de fait, alors qu'une pièce de théâtre est, en principe, écrite pour être jouée, *Le Bleu des fonds* fut à deux reprises publié du vivant de son auteur, puisque Joyce Mansour, peu après la première réalisation scénique de l'œuvre, la fit rééditer, sous forme de volume cette fois⁵. Si l'option éditoriale peut répondre à une légitime exigence d'écrivain, elle souligne en tout cas le statut paradoxal d'un texte qui accède, après avoir été représenté, à une existence autonome d'*objet littéraire*.

Théâtre de mots, donc, plus que de spectacle, ses origines sont sans doute à chercher dans la poésie, puisque, rejetant toute convention dramatique, et jusqu'aux matrices de représentativité, Joyce Mansour fait ici du langage la texture et l'enjeu même du texte. Car ce que *Le Bleu des fonds* nous donne à voir, au-delà d'un singulier huis-clos propice aux tensions relationnelles, n'est peut-être rien d'autre que le conflit des différentes instances, symboliques et pulsionnelles, sur lesquelles s'érige toute parole.

Voilà du moins ce que suggère déjà son titre qui, jouant d'une référence inversée au *Bleu du ciel* de Bataille, semble fixer par déplacement métaphorique le lieu possible de l'action. Ou plutôt, en déterminer l'éclairage, puisque l'intensité hyperbolique et contradictoire de la couleur prime sur la réalité physique d'un espace d'ailleurs dépourvu de matérialité. Lieu strictement imaginaire, donc, et pris, entre surface et profondeur, pénombre et luminosité dans la neutralité du clair-obscur – couleur la plus appropriée sans doute au lieu trouble qui constitue le *fond* de toute existence.

Rien d'étonnant alors à ce que les personnages ignorent presque tout de l'endroit où ils se trouvent, cette «hutte incompréhensible» tour à tour appelée «chambre», «cage» ou, dans un probable clin d'œil ironique à Sartre, «enfer». Car en dépit des éléments qui tendent à le constituer comme lieu clos («Qui a jamais réussi à ouvrir cette maudite porte? Quel mur la bouche?», p. 73), l'espace du *Bleu des fonds* est avant tout un lieu vide, posé au croisement d'innombrables lieux *virtuels*.

D'emblée défini par le manque («Il y a une chambre pelée aux murs *trop nus* / Une chaise *sans jambes* accoudée dans un coin / Une fenêtre haut perchée qui ne voit *que d'un œil*⁶»), le décor affiche en effet, dès

5. Paris, Le Soleil noir, 1968. Ce volume, illustré par Pierre Alechinsky, constitue l'édition originale du *Bleu des fonds*, à laquelle renvoient toutes nos références. *Le Bleu des fonds* figure également dans l'édition des œuvres complètes de Joyce Mansour parue en 1991 chez Actes Sud. Rappelons qu'Hubert Nyssen, éditeur de cet ouvrage, accueillit à son tour *Le Bleu des fonds* dans son petit théâtre de Bruxelles, en 1968.

6. p. 9. C'est nous qui soulignons.

le prologue, sa propre déficience: réduits au strict nécessaire domestique, objets et accessoires sont exposés dans leur détérioration, images d'un réel en décomposition auquel Joyce Mansour substitue peu à peu une autre réalité, muette, qui déborde largement le cadre visible de la scène.

Ainsi, loin de se déployer, devant les spectateurs, de façon optique, l'espace dramatique est suscité par la parole d'un énonciateur extérieur et anonyme, qui prend en charge la construction verbale du décor:

*Je vois une table laquée de sang
Trois gamelles
Trois chaises
Et un chat empaillé qui broie du noir sans broncher⁷.*

Simple présence auditive, voix métonymique projetant sur la scène un spectacle intérieur dont on ignore s'il émane d'un auteur absent ou d'un avatar de personnage, le «Je» du prologue décline, en guise de didascalie initiale, un long monologue poétique, fait d'images et de perceptions subjectives, d'où se dégagent peu à peu personnages et situations:

*Un vieil homme
Et une très belle femme [...]
La femme est sa fille et elle pleure et elle tricote.
Jérôme dort sur un matelas.*

Si la scène du *Bleu des fonds* est une scène vide, il faut donc, pour la combler, se tourner vers cette irréductible fraction de l'existence qu'est la parole: «l'artiste écrit avec ses yeux, moi c'est avec ma voix», déclarera le Flotteur (p. 12), rappelant dès le début du texte la toute-puissance d'un verbe qui, dans le théâtre mansourien, est par essence créateur. Ainsi les éléments concrets du décor – lieux, personnages – ne s'offrent-ils plus au regard comme prédéterminés par une didascalie minutieuse, et même se soustraient à toute représentation objectale, pour se fondre dans la parole qui les porte.

À l'espace fermé de la scène, dont les éléments sont dénombrables et d'ailleurs exactement nommés, se substitue en effet rapidement l'espace mental produit par le dialogue. L'inventaire du réel, les listes de détails permettant l'identification du lieu se multiplient soudain et se contredisent⁸, soulignant l'absence de matérialité d'un décor qui ne se présente plus comme une simple toile de fond plantée *a priori*, mais se construit et se module au gré du discours des personnages.

7. p. 10.

8. Maud. — [...] Nous l'enterrerons très vite dans le jardin sous la neige.

Jérôme. — [...] Quel jardin ? Qui a jamais réussi à ouvrir cette maudite porte pour savoir ce qui se cache derrière? (p. 72).

Rétractile («il n'y a rien derrière cette vitre», p. 88) ou extensible à l'infini («nous habitons une immense ville invisible», p. 34), le lieu dramatique s'élabore ainsi selon un principe de subjectivité déjà perceptible dès les premières répliques, où le Flotteur, oubliant la captivité de la chambre, projette de se rendre «chez le docteur» :

Maud, *lasse*. — Quel docteur?

Le Flotteur. — [...] Mais n'importe quel docteur. Tous les docteurs en rangs serrés de blouses blanches et gants de soie; les dentistes aussi. Est-ce que je ne change pas de docteur plus souvent que de chemise?

Maud, *excédée mais polie*. — Il n'y a pas de docteur ici, Père; ce ne doit pas être la saison.

Le Flotteur, *impatient*. — Alors j'irai chez quelqu'un d'autre⁹.

Entre clôture effective et ouverture virtuelle, la scène du *Bleu des fonds* fonctionne donc comme un microcosme qui, tout en assignant aux personnages un champ de mobilité restreint, s'étend par l'effraction des mots à une infinité de *possibles imaginaires*. Se dévêtant de toute fixité, l'espace du *Bleu des fonds* devient en somme la projection verbale d'une succession de visions.

De là l'importance du regard, dans une pièce où le «savoir» qui constitue l'unique objet de la quête des personnages, et l'ordonne autour de la question préalable «où sommes-nous?» (p. 27), dépend avant tout de leur capacité à «voir»: «Je fouetterais l'eau jusqu'au sang si je croyais qu'elle pût m'aider à voir, à vivre», assure Jérôme (p. 40) quand le Flotteur constate avec amertume qu'«aveugles, nous ne voyons que ce que nous savons: l'emplacement des meubles, l'esquisse de nos visages, le trou du rat, l'heure...» (p. 39).

Le lecteur familier de l'œuvre mansourienne reconnaîtra ici les accents propres d'une poétique dont les diverses réalisations, sous leur apparente dispersion formelle, semblent toujours répondre à une même nécessité: «voir, mais ne jamais regarder¹⁰» — le vrai regard ne pouvant, en somme, provenir que de l'intérieur.

Et de fait, bien qu'emprunté à un milieu en apparence ordinaire, l'espace dramatique excède largement les limites du réel habituel, au point que les objets présentant l'aspect le plus domestique y revêtent soudain une inquiétante étrangeté: «un mur derrière la porte, un autre dans le miroir, un vauteur tête baissée dans le lavabo» (p. 88).

Embrassant par métaphore, cette percussion singulière de réalités brutalement confrontées par le verbe, la totalité du monde virtuel, les personnages se détournent peu à peu du connu pour explorer un univers qui s'étend bien au-delà des frontières du rationnel, un univers désormais régi par les seules lois de leur imagination:

9. pp. 16-17.

10. «Voir», dans *Rapaces*, Paris, Seghers, 1960.

Le Flotteur. — Je vois des villes qui respirent avec de longues pulsations de délice, des maisons basses aux toits de macadam entourées de terrains vagues où poussent des glaïeuls de cristal. Je vois des soldats en minces rangées de poteaux télégraphiques [...]; des rues qui se cognent et se bousculent à tout instant¹¹.

Ainsi, le centre de gravité de l'action théâtrale se perd-il peu à peu, déplaçant le huis-clos de la chambre vers un espace intermédiaire, à mi-chemin entre l'en-scène et le hors-scène, où le visible et l'invisible deviennent indistincts et ramènent finalement le sujet à la seule vérité de son énonciation. Ici et ailleurs, voyage et immobilité, loin de renvoyer à de quelconques réalités tangibles, deviennent en quelque sorte les métaphores d'une parole qui, tout en prétendant fixer l'être, ne cesse de le soumettre à ses propres variations:

Jérôme. — [...] te rappelles-tu comment il persistait à *dire* que des maisons gigantesques nous entourent? Et il nous montrait les lumières des métros aériens. Maud, *dégoûtée*. — Je les voyais¹².

Pur point fictif, la chambre du *Bleu des fonds* apparaît donc, non comme le cadre convenu d'une promiscuité à risques, mais comme *lieu du sens*, comme berceau d'une parole qui, seule, peut conférer à l'être cette «puissance infinissante qui [rend] le monde inépuisable¹³». Dépouillant la scène de toute ornementation secondaire, l'auteur semble ainsi ramener ses personnages à la source même où s'alimente et vit le langage, cette zone d'ombre, existant en dehors de toute inscription géographique, que Jouve nomme «inconscient poétique», et qui s'apparente chez Joyce Mansour à une sorte d'*inconscient du verbe* — «matière prodigieusement énorme, insaisissable, incertaine [...], indifférente au temps¹⁴.»

Le véritable temps du *Bleu des fonds* se réduit en effet à l'instant, sa cellule de base, son point d'origine: commençant avec le sommeil de Jérôme (un sommeil de «deux minutes», p. 23), l'action dramatique suppose uniquement la durée de son énonciation, la fin de la conversation coïncidant avec la fermeture du rideau. On ne se soucie pas, ici, d'exposition ou de dénouement, d'écoulement temporel ou d'unité chronologique: le temps est modulé par le seul discours, le refus de la traditionnelle répartition de la parole en scènes ou en actes assurant d'ailleurs sa continuité.

Une continuité qui n'ordonne évidemment aucune séquence d'événements, mais un simple échange de répliques, dont le tour agressif ou séducteur

11. p. 36.

12. p. 58. C'est nous qui soulignons.

13. Nicole Boulestreau, «Boire à la source», dans *Du Surréalisme et du plaisir*, Champs des Activités Surréalistes, librairie José Corti, Paris, 1987, p. 214.

14. Pierre-Jean Jouve, «L'inconscient et la forme», *En miroir VI*, dans *Œuvre II*, Mercure de France, Paris, 1987, p. 1123.

constitue l'unique ressort de l'intrigue. À supposer d'ailleurs que l'on puisse encore parler d'«intrigue», dans le cas d'une pièce qui se soustrait totalement à l'exigence classique d'une progression dramatique: «Non. Non. Il est trop tôt pour cette conversation; vous commencez plus tôt tous les soirs», reproche Jérôme (p. 27), assimilant clairement le dialogue du *Bleu des fonds* à une *redite*.

Car si la mise au présent prévient naturellement tout accident du temps («la mort approche, cerne nos bouches de rides, s'éloigne», p. 25), elle implique en revanche l'éternel retour, dont l'image s'impose au cœur du texte par un système précis d'échos et de reprises, ces équivalents, à l'échelle narrative ou dramatique, de la rime: les mêmes gestes se répètent (de façon quasi-mécanique chez Jérôme, en proie à des «tics»); les mots reviennent d'une bouche à l'autre, parfois identiques (ainsi le terme «fou», prononcé à sept reprises), quelquefois transposés («mon épicrâne éclate» / «ma tête éclate», p. 11 et 29), mais toujours avec la ténacité d'une obsession, comme les questions de Maud au Flotteur, qui rythment le texte à la façon d'un *leitmotiv*.

«Le texte du *Bleu des fonds* tourne curieusement en rond», note J.H. Matthews¹⁵, reprenant d'ailleurs l'expression d'un des personnages pour définir la structure d'ensemble d'une pièce où le principe de répétition semble partout à l'œuvre. Ainsi, alors qu'une direction chronologique, fragile mais sensible, est suggérée par le prologue («Je vois [...] / Trois gamelles») et aussitôt confirmée par Maud («aujourd'hui et hier et avant et toujours, nous n'avons eu que de la soupe», p. 12), elle est peu après brouillée par Jérôme qui, en proposant: «mangeons» (p. 29), renvoie le texte à l'imparfait de ses premières pages et signale au lecteur / spectateur que le déroulement de la pièce n'est peut-être qu'un enroulement.

Car si le présent se résume pour eux à un unique instant indéfiniment répété, les personnages du *Bleu des fonds* évoluent dans un temps sans date qui nie l'avenir, en remontant sans cesse vers l'origine: «le temps n'existe pas pour nous, ici c'est toujours hier», constate Jérôme (p. 52), et plus loin, «nous avons toute l'éternité derrière nous» (p. 54).

Fait de souvenirs épars, de bribes d'un passé réel ou inventé, le temps se réduit donc aux effets de la mémoire qui, réordonnant les lambeaux d'un avant révolu et incertain, semble orienter la quête des protagonistes vers *l'élucidation d'un commencement*, avec pour seul support la parole – ou plutôt son ressassement.

Ayant perdu toute détermination spécifique d'âge (Jérôme a tour à tour vingt-sept et trente ans), d'origine (il s'interroge sur le «nom anglais» de Maud, p. 65) ou de vêtements («en fait d'où viennent-ils ces vêtements? Qui les a choisis?» p. 39), ignorant même s'ils sont «morts» ou «fous, et de ce fait enfermés ici» (p. 31), les personnages mansouriens se réduisent

15. «Le drame du langage: *Le Bleu des fonds*», dans *Joyce Mansour*, Amsterdam, Rodopi, 1985, p. 63.

en effet à une voix, dont l'enjeu est de traquer, à grand renfort de fables, leur être véritable. Aussi leurs dialogues se limitent-ils la plupart du temps aux seuls échanges d'interrogations et de réponses. Tour à tour «féroces» (p. 28), «agressifs» (p. 33) ou «impatiens» (p. 64), ils usent d'abord du langage pour décliner, face à la rampe, d'interminables évocations de leur passé, ou encore pour exhorter un autre à le faire, conscients que le discours reste, pour eux, l'unique mode *d'accès à l'existence*.

Ainsi l'activité principale de Maud, dès le début du texte, consiste-t-elle à soutirer au Flotteur – qu'elle n'hésite pas à laisser «plusieurs jours sans le moindre cristal de crasse entre les dents» (p. 47) – des histoires, des affabulations, des réminiscences qui, aussi déplaisantes soient-elles, deviennent l'objet du souvenir et de l'élaboration psychique immédiate:

Le Flotteur. — Tu es sa femme; vos fiançailles étaient longues, tes jupes courtes; souvent enceinte...

Maud, *l'interrompant*. — Des enfants!

Le Flotteur *péremptoire; les mots viennent facilement*. — Ils sont tous morts sauf un qui nous écrit chaque semaine. [...]

Maud. — Quand viendra-t-il, père? J'ai hâte de revoir ses petites fesses couleur de guimauve; ses mains serrent mon cœur; j'ai de la peine à respirer¹⁶.

Fragments d'enfance ou épisodes amoureux déferlent ainsi dans le texte, où ils surgissent non comme expériences de la conscience, mais comme remaniements *fictifs* du passé. De ces fragments, plusieurs variantes sont en effet données: «Te souviens-tu de notre mariage, Maud? Tu étais belle», rappelle le Flotteur (p. 19), pour affirmer plus loin: «J'ai connu les bras flagellants de ta mère, la chaleur incolore de son sourire, les pétales ronds de son amour» (p. 66).

Toujours signalées par de brusques variations de ton (fluidité rythmique, prolifération des images), ces réminiscences se présentent en fait comme autant de *révélés*, dont l'ambiguïté réside moins dans la vacillation de leur contenu entre réel et imaginaire que dans l'effet qu'ils produisent sur les personnages, pour lesquels ils représentent la naissance de la vérité dans la parole:

Le Flotteur. — J'ai inventé ce cri d'amour pour vous aider à vous envoler. Je vous raconterai d'autres histoires, plus belles, plus fortes, toutes tachées de sang et de joie comme des princesses; toutes vraies¹⁷.

Ne pouvant revendiquer la paternité d'actes qu'ils ignorent, écartelés, donc, entre leur volonté de «savoir» et la découverte de leur fatale soumission au langage, les personnages mansouriens se voient finalement contraints d'assimiler le «dit» au vrai, et d'adhérer à ces fragments d'existence que les mots charrient, fussent-ils illusoire ou même constitués d'éléments contradictoires.

16. pp. 83-84.

17. p. 74.

Car si les mots sont réversibles («personne n'est mort, j'ai changé d'avis», p. 11), les identités peuvent l'être également, surtout lorsque le dialogue pose entre le sujet et son désir la médiation du discours de l'Autre.

Un Autre qui s'incarne, dans *Le Bleu des fonds*, sous les traits indistincts du Flotteur, personnage sans nom dont la désignation métaphorique accompagne et redouble l'indétermination. Moderne incarnation du traditionnel «fâcheux», le Flotteur apparaît d'emblée comme un tiers-personnage dont la présence sur scène semble avoir pour unique fonction d'empêcher la parole de se constituer en dialogue, sa propre voix s'interposant toujours entre celles de ses compagnons pour entraver la formation du duo amoureux: «il élève des barrages entre nous», constatera Jérôme (p. 82).

Inlassable conteur, le Flotteur se complaît en effet dans la narration de souvenirs où il n'est question que de leurs liens, sujet de prédilection de ses récits qu'il emprunte d'ailleurs bien souvent au répertoire classique: «L'époux de ma fille un assassin! Vivant sous mon toit, dormant dans mon lit! Tout s'explique, fille: il t'a épousée pour être près de mon argent» (p. 44).

Se présentant tour à tour comme le père ou l'époux de Maud, le Flotteur énumère ainsi différents scénarios, présentés dans un rapport d'équivalence totale, qui ont pour effet (et probablement pour unique objet) de jeter le doute sur les relations des deux autres: «Suis-je seulement certain d'être votre époux?», s'interroge Jérôme (p. 40) en écho à l'hésitation de Maud qui, dès le début du texte, demandait: «Mais Jérôme? Vous avez dit qu'il est mon époux» (p. 18). L'auditoire n'en saura d'ailleurs pas davantage, puisque, en dépit d'une répartition des rôles pourtant fixée dès le prologue¹⁸, celui du Flotteur restera jusqu'au bout indécis, Joyce Mansour elle-même signalant à un correspondant qu'il n'est pas nécessairement le père de Maud¹⁹.

Et de fait, si le nom est le lieu symbolique où tout sujet se repère, l'absence de patronyme, réduisant les personnages à la mention facultative de leur prénom, ouvre tout à coup sur un espace d'incertitude où vacillent les identités: «Qui sommes-nous? Quel est votre nom?», questionne Maud (p. 27), identifiant explicitement la révélation du Moi à l'appel du Nom-du-Père²⁰. Ainsi le parcours des personnages les mène-t-il rapidement d'un désir de trouver un sens aux événements («Où sommes-nous? Et pourquoi?», p. 27), à celui tout différent de retrouver le signifiant originel qui détermine la construction du Moi et oriente un devenir. Nom que le Flotteur – à supposer qu'il le connaisse – élude bien entendu soigneusement,

18. «La femme est sa fille», *op.cit.*, p. 10.

19. Voir J.H. Matthews, *op.cit.*, p. 63.

20. Terme évidemment emprunté à la formalisation lacanienne, dont on ne peut douter qu'elle ait très précisément influencé *Le Bleu des fonds*. Rappelons que Lacan, sans être un ami intime des Mansour, était reçu à leur domicile, où il dina d'ailleurs, en compagnie des acteurs, peu après la dernière représentation de la pièce.

empêchant ses compagnons de se situer comme chaînons d'une lignée et, partant, de se définir comme *sujets de parole*. Aussi les premières répliques de Maud se réduisent-elles à l'articulation de quelques monosyllabes, dont le retour insistant s'apparente à une forme de bégaiement, de piétinement du langage («Oui, Père», «Non, Père»), quand Jérôme s'égare «dans un labyrinthe de mots porteurs de maladies étranges» (p. 76), laissant finalement le dernier au Flotteur, qui se pose dès lors comme unique détenteur du verbe.

Rien d'étonnant, donc, à ce que l'attention du lecteur / spectateur soit constamment portée sur les différentes modalités de son *dire*, la description du personnage se limitant peu ou prou à celle de ses organes buccaux (sa «gorge», sa «langue» ou sa «bouche» sont évoquées avec insistance) et son champ d'action à celui de son discours, dont les termes «dire», «parler», «raconter» ou «conter» signalent les réalisations les plus fréquentes. «J'ai voulu être écrivain autrefois», précise-t-il d'ailleurs (p. 14), apportant un éclairage édifiant sur l'origine probable de son pseudonyme²¹.

Tour à tour sentencieux, amical ou larmoyant, le Flotteur impose, dans *Le Bleu des fonds*, l'obscurité autoritaire de sa parole qui, associant constamment Maud et Jérôme à des images fictives d'eux-mêmes, les engage dans une dépossession toujours plus grande de leur être: «Allons, bon, je ne suis plus qu'une poupée maintenant?», s'insurge Jérôme (p. 23), pour reprocher ensuite à Maud de se plier «comme un roseau» chaque fois que le vieil homme lui «lance une idée au visage» (p. 82). Les troubles du comportement, et en particulier de la marche, rendent d'ailleurs sensible cette aliénation fondamentale des deux personnages, pris au leurre d'un discours extérieur auquel ils tentent, en vain, de s'identifier: Jérôme, dans la majeure partie de la pièce, «gesticule» ou «tourne en rond», alors que Maud, à plusieurs reprises, «tombe» ou «tricote, toujours sans laine» (p. 11). «Le Flotteur se sait [et se veut] coupable», écrit Joyce Mansour à Yves Gerbaulet²² – coupable en effet d'enserrer les deux autres dans un nœud de servitudes imaginaires où tabous et interdits se trouvent bafoués, en se présentant comme seul personnage capable de transposer ses inventions sur le plan du langage: «Vous avez besoin de moi pour vivre. Qui vous racontera les détails de cette histoire? Vous ne savez qu'ajouter, que broder quelques brindilles de soie sur l'immense tapisserie de mon imagination» (p. 54).

Mais c'est pourtant ce langage même, dont le Flotteur use comme d'un instrument de pouvoir, qui causera sa perte: pliant Maud et Jérôme à l'impitoyable *diktat* de sa parole, il leur impose au fond cette «loi paternelle

21. Si le nom du vieil homme perpétue de toute évidence la métaphore marine que file l'ensemble de la pièce, il est également très proche phonétiquement du terme «auteur». De fait, le Flotteur est, littéralement, *l'auteur* des innombrables récits qu'il assène à ses compagnons.

22. Dans une lettre envoyée de Grimaud, le 4 août 1966.

sous forme de verbe» qu'évoquera Joyce Mansour en 1973²³ et qui vient, dans la pièce, combler peu à peu le vide originel laissé par le signifiant manquant de son nom.

En effet, si la paternité, comme le soutient Lacan, est avant tout liée à l'acte de parole, le Flotteur accède, par le simple fait de son discours, à ce statut paternel qu'il s'obstinait pourtant à refuser: «Je suis votre fille, Père, je ne serai plus votre amante», reconnaît enfin Maud (p. 50), signant en quelques mots la défaite du vieil homme. Car les effets de ce dit sont immédiats: désormais placée sous le coup d'un interdit originel, la relation de Maud et du Flotteur sort du champ du désir pour s'inscrire dans celui, normalisé, de l'Œdipe, auquel réfèrent d'ailleurs explicitement les allusions finales à la cécité ou au meurtre du père. Meurtre dont la réalisation physique échappe à l'espace de la représentation, mais qui trouve, semble-t-il, sa réalisation symbolique dans l'accès progressif des personnages à la maîtrise d'un langage. En effet, se substituent peu à peu aux élucubrations du Flotteur les inventions des deux autres, qui à leur tour élaborent leur propre fiction, et surtout lui donnent une formulation:

Maud, *fiévreuse*. — [...] Tu étais là, Jérôme, beau dans ton anorak lie-de-vin et tes bottes crottées de mousse. Tu es le Suédois aimé de Tigrane. Ta blondeur perce malgré ton déguisement (p. 43).

Par l'assomption verbale de leur histoire, les deux protagonistes s'efforcent donc d'accomplir leur idéal imaginaire, en opposant, à la *parole vide* du début, dans laquelle ils semblaient parler en vain de quelqu'un qui ne rejoignait pas leur désir, une *parole pleine*, où ils se reconnaissent²⁴. Ainsi Maud et Jérôme se libèrent-ils de l'influence du Flotteur, en un instant ramené à son identité de «vieil homme» (p. 47) dont il usera, d'ailleurs, comme d'un ultime instrument de chantage: «Il vise Maud, écrit Joyce Mansour, avec sa jambe, soi-disant, infirme. Chantage que cette gymnastique et sacrifice fétichiste dans le but de protéger un autre membre [le sexe, évidemment] en sacrifiant la première²⁵». S'efforçant, en somme, d'échapper à l'inévitable castration dont Maud et Jérôme le menacent en se définissant comme sujets, et non plus objets, de parole, le Flotteur multiplie les stratagèmes: plaintes, suppliques diverses, et surtout tentatives réitérées pour diviser le couple, qui aboutiraient fatalement à la mise en question de leur rêve si Maud et Jérôme n'opéraient, dans l'ultime réplique du *Bleu des fonds*, cette désaliénation fondamentale que constitue

23. Dans son dernier récit, précisément intitulé «Iles flottantes», où elle évoque la mort de son propre père (*Histoires nocives*, Gallimard).

24. Selon les termes de Lacan dans «Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse», *Écrits I*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1966 (pp. 111-208).

25. Ce passage est extrait de la correspondance, mentionnée plus haut, qu'elle adressa à Yves Gerbaulet.

la modification du nom. En effet, au moment même où le Flotteur allait sans doute parvenir à imposer de nouveau la loi de son verbe, Jérôme énonce le nom de Tigiane – nom d'emprunt sous lequel Maud tente de s'intégrer dans le désir de son compagnon, qui, au milieu de sa complète amnésie, «n'arrive pas à oublier [qu'il a] connu une Tigiane, et que peut-être [il fut] son amant» (p. 56). Et c'est précisément par l'invention de ce nom qui signe l'accord entre l'événement rêvé (la constitution du couple) et la perpétuation d'un signifiant qui en garantit la vérité, que Maud et Jérôme se soustraient, de la façon la plus radicale, à l'autorité du Flotteur, désormais contraint d'affronter, non plus la jeune femme «toujours en train de pleurnicher²⁶» du début, mais une redoutable amoureuse que son prénom apparente, avec quelque humour sans doute, à une tigresse.

Ainsi *Le Bleu des fonds*, loin de sombrer dans l'absurde, se ferme-t-il sur la perspective d'un devenir, brisant l'indépassable circularité dans laquelle les personnages semblaient englués pour rejoindre enfin l'une des préoccupations fondamentales de l'œuvre mansourienne, dont il semblait jusqu'alors se détacher. Car faisant ici retour au noyau de pulsions où se puise la substance du discours, Joyce Mansour nous rappelle une fois encore que, loin du «repliement, [de] la dégustation morose et solipsiste de l'auto-érotisme²⁷», c'est toujours du face-à-face avec l'autre que dépend l'identité de chacun, et de la femme en particulier. Maud, comme avant elle Marie, Clara²⁸ ou le «je» anonyme des premiers poèmes, ne peut devenir elle-même que par la médiation du désir de l'homme – ce rempart contre «la normalité [...] avec sa grosse voix de bidon²⁹» dont la revendication violente et acharnée prête, sans doute, à l'écriture mansourienne ses accents si singuliers. Elle lui permettra en tout cas de préserver jusqu'au bout, envers et contre tout, une énergie, une puissance vitale que les circonstances, à chaque instant, menacent pourtant d'entamer.

Stéphanie Caron

26. p. 13. Le bilinguisme de Joyce Mansour est probablement à l'origine du prénom de Maud, proche de l'adjectif «*maudlin*» qui signifie «larmoyant, pleurard», ou encore «gnangnan».

27. Eliane Formentelli, «L'Adresse et le plaisir», dans *Du surréalisme et du plaisir*, op. cit., p. 23.

28. Héroïnes du premier recueil narratif, *Les Gisants satisfaits*, Pauvert, 1958.

29. «Marie ou l'honneur de servir», dans *Les Gisants satisfaits*, op.cit., p. 63.